

艺术联想的魅力和激发联想的条件

唐绍云

“小心地挺直身子坐着，两手撑在膝盖上，眼睛呆定地望着布拉格贝柴克宫（注）候审室的发黄的墙壁望得发花，这实在不是最便于思索的姿势。可是谁能强迫思想也小心地坐着不动呢？”

曾经有人（是什么人，在什么时候，现在已经无从知道了）把这个贝柴克宫的候审室叫做“电影院”。天才的比喻！一个宽敞的房间，六排整齐地排列着的长凳上边，笔挺挺地坐着受审的人们，他们面前是空无所有的墙壁，有如电影院的银幕。全世界电影制片厂拍摄的影片，还没有从这些等待着新的拷问、等待着酷刑和死亡的人们的眼睛里映射在这堵墙上的影片多。这是关于全部生活与生活里最细小的情节的影片，关于母亲、关于妻子、关于孩子、关于被破坏的家和被毁灭的生命的影片，关于坚贞的同志和叛变的行为、关于收到你传递的最后一张传单的人、关于将要再流的血、关于付与任务的一个紧紧的握手的影片，充满了恐怖和决心、恨和爱、苦闷和希望的影片。……”

——尤利乌斯·伏契克《绞刑架下的报告》

（原注）：贝柴克宫是一所大厦，时为德国占领者的秘密警察局（即盖世太保）所在地。

《绞刑架下的报告》这本书50年代曾在中国广为流传。中学时代读过，当时只热衷于故事，没注意全书开头的这段话。文革中被关“牛棚”，竟在被抄剩的书里找出它，如获至宝，既有相似的处境，又有面壁发呆的时间，便有了更深的领会。不仅从中找到安慰和支撑，还想到了有关艺术创作与欣赏的一些问题。岁月流逝，当年的痛苦已被渐渐冲淡，而“贝柴克宫的墙”这个美学命题，倒总在脑海中萦绕，随着更多的实践与读书变得丰富起来。

无中生有 有还于无

人脑的联想力实在奇妙！面对空无所有的墙壁，伏契克和他的战友们会“看”到了那么丰富多彩的画面，其实这种似乎无中生有、由此及彼的联想能力是人思维方式中常见的现象，我们每个人都可以在凝神观照中获得类似的经验。中国和西方的历史上都曾有画家注意这种经验，并从中总结出激发灵感开创新意的方法。据传十一世纪的中国画家陈云 迟常这样作画：“先当求一跌墙，张绢素纭，朝夕视之。既久，隔素见跌墙之上，高下曲折，皆成山水之象。心存目想，高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远。神领意造，恍然见人禽草木飞动往来之象，了然在目，则随意命笔，默以神会，自然皆天成，不类人为，是谓活笔。”西方的达·芬奇也曾谈到他“刺激创造精神的”方法：“你应当看着某些潮湿的沾污的墙面，或凹凸不平的有颜色的石头，如果你要创造某种背景，就能从这些墙面或石头上看见天赐的风景画，上面有山、遗迹、

石头、森林、大平原、山丘和溪谷，然后你还会在上面看见战斗、暴力行动中的奇怪人物……这种在墙上看出形象的情形与听钟声相似，在它的每一响钟声中你都可以发现一切你能想象得到的词。”¹

为什么中外画家和伏契克都不约而同地是面对墙面而产生遐想呢？正如伏契克所说，他们所看到的“电影”是自己的眼睛映射在墙上的。在被迫挺直坐着等待拷问的时候，精神必定处于兴奋与抑制交织的特殊状态，既有对下一刻的恐惧和盘算，又有各种各样的记忆涌出。这空无所有的墙正好提供了投射的银幕。而在画家的例子中，墙既充当了屏幕，又以污迹和凹凸的不确定的形状，提供了激发联想的触媒，这些形状不是山水人物，却又近似于山水人物，可以使观者在其中寻找、选择、拼合与自己记忆中和想象中那飘乎不定的形象相匹配，便形成了新的具备确定性的形，它既非原来的水迹，也非记忆的简单重现，而是从联想中生出的形象。这个形象的产生取决于观者的内心积累和他的意愿，因此各人不同。正如达·芬奇所言“在每一响钟声中你都可以发现一切你能想象到的词”。实际上这个人在水迹中看到山林，是他由水迹而引发的对山林的假定；那个人看到人物，是水迹引出了他对人物的假定。由假定而得到补充、参与、想象的乐趣。

由于“不确定”才激起了假定性，“空无一物”才提供了投射假定的屏幕。因此，应当说是“不确定”、“空”与“无”激发了人的想象，提供了创造的天地。

这显然正类似于艺术创作中的构思酝酿的过程。而在艺术欣赏中也同样遇到联想的巨大能量。在霍去病墓石雕中对天然顽石外形与纹理的利用，激发出我们对久远历史中边塞征战的想象。在伦勃朗和委拉斯贵支油画中，仅在明暗交界处留下简洁准确的用笔，而让大片亮部或暗部虚化，观者便可以在这“暗示法”的技巧中联想到生动的人或物，在贾柯梅蒂的线块交错的未完成性中、在毕加索阴阳相生的扭曲造型中，领会到丰富的意味。中国画讲究意到笔不到，反过来可以说正因为笔不到方能意到。总之，留有余地，调动观众的参与、想象，才有了欣赏的乐趣。一幅画无论是抽象具象，都只可能在有限的平面之中描绘静止的图像。好的作品之所以让人爱不释手，反复玩味，就在于它所表达的视觉信号能拨动观者的心弦，是观众的联想与想象赋予它不息的生命。

艺术创作是由“无”而“有”，艺术品无疑是一个确定的形象。而这个“有”和“确定”最终又是为了引发假定性的联想，造成可以容纳观者情感的“空”和“无”。正像空间为建筑师提供了发挥想象、进行创造性设计的天地，而完成的建筑实体目的又在于给使用者提供空间。诚如老子所言：“故有之以利，无文以为用”。²

“逼真”只能阻断联想

王朝闻先生曾以黄山的“猴子观海”为例，分析欣赏活动中观者的参与和创造。如果设想将这块像猴的石头真的雕成“形象逼真、栩栩如生”的猴子，会有多煞风景。仅仅逼真地再现物象，不过是一种欺骗眼睛造成错觉的技艺，它不等于艺术，至少不是好的艺术。我总认为传说中欺骗了蜜蜂或蝴蝶的花鸟画不一定是好画，要说逼真，它怎么也比不过普通的真花。而西画中那些逼真的水果糕点，无论画得多么真切，但它如果只能刺激食欲，也就没有多高的品味。这种形成错觉的逼真其终点只是物的再现，它只能阻断联想，没有留下情感的空间。近年来常见的那种纤毫毕现卖弄技术的画作不也是这样吗？这样说，是不是仅仅肯定写意，而否定工细写实的画风呢？不是的。构建艺术品的实体既可以用写意，也可以是工细，问题在于这个实体的目标是激发想象、引导情感，还是仅仅在逼真本身。像安德鲁·怀斯那些工细的作品，其局部的逼真实在令人惊叹，但他的终点并不是草地、木屋、人物的逼真，而是表达一种一言难尽的心境。局部的逼真不过是他的手段。相反，常见到一些程式化的写意画，尽管用了简练的笔墨，所表现的只不过是简化了的物，也就一样不能具有艺术生命。

并非一切“空”与“无”皆可尽得风流

既然贝柴克宫那空无所有的墙能容纳那么丰富的联想，西方现代的“极少主义”那些空白的画布是否也具备这样的功能呢？是否在任何情况下都可以不着一笔尽得风流呢？显然不是。联想是在一定条件下引发的。在贝柴克宫，墙所处的特定环境——盖世太保总部，和面壁的人——候审的爱国者这两方面的条件，使人们会在这里产生类似的联想。今天捷克青年或旅游者便不会在那墙上看到“电影”了。而画家所面对的墙，则有污迹与凹凸的不确定形作为触媒，画家不同的生活经历和艺术修养又成为形成“预成图式”的内在依据。国画画家会在墙上看到线和皴，油画家会看到光影和笔触。没有这些内外条件便不可能生发联想。

何况，墙本身并不是艺术品。艺术创作的任务是要建构一个实体，它所要造成的“空”与“无”不同于墙的空无一物。这个实体只能是某种可视形象，它应当成为信息源打动观众，引导观众，也就是要造成引发和引导观者的条件。“极少主义”和别的一些极端自我表现的流派不承认视觉联想需要条件，也根本不想以视觉语言和观众沟通，他们的作品便只能是自说自话的梦呓了。

练就一双慧眼

想象是艺术创造的前提，中西古人都曾从墙的启示中寻求刺激想象的方法，从中学习投射、寻找、选择、拼合、遐想。我们除了他们已有的经验，还可以找到更多的启发。

稍加注意就不难发现，达·芬奇和中国古代画家都是在不确定的信号中看出具体的山川人物，这是一个由抽象到具象的过程，这当然是由他们所处时代的审美观所决定的。我们为什么不可以用类似的思维方式，却反其道而行之，有具象而展开联想，领略抽象的意味呢？即令你并非抽象画家，却能在具体的风景和人物中看出形的势与韵、对比与和谐；看到色彩如音响般的轰鸣与跳动；看到隐藏在具象后面的各种视觉元素的律动，不是会进入一个全新的境界吗？可以说，当任伯年从女娲的身躯与衣纹中看到顽石的造型、巴尔蒂斯在普通的农村风景中强烈感受到几何形的冲撞时，他们就已经远远高出一般的写实画家了。这并非近现代画家的发明，半坡时代陶器上自由流畅的线条，殷商青铜器上那沉重的纹样，非洲面具那些奇特的

造型都是怎样产生的呢？古人似乎天生具有在大千世界的具象中抽取某些因素的能力，善于将自己的心绪投射于客观事物，而创造出与之并行的第二世界。沿着这条思路，刺激我们的灵感并提供投射屏幕的，就不仅仅只是墙壁，而可以是我们带着感情去观照的任何事物了。

一石激起千重浪

艺术品不同于墙，引发的联想不应当漫无边际，而是循着作者的意图有着大体的方向，但又和墙一样，能给观者留下假定的空间，提供投射想象的屏幕。为此，必须处理好确定性与假定性的关系。古人有摹写墙上污迹者，有以墨团、水纹变风景者，近人也有面壁幻想而作抽象画者，但“墙”的命题对创作的启示绝不仅仅只有这种简单直接的方式。

听、嗅、触、视各种对现实的感受，都可能引发联想，而其中最大量的莫过于视觉信号了。几块色彩就足以造成氛围，引起遐想，一段线条便能让人辨别事物，生发想象。因此，适度的再现是引出假定的最有力的手段。

这种再现，必须是准确的，才能以其确定性明白无误地激发想象又引导想象。霍去病墓石刻中的“怪兽食羊”正由于加工的部分少而精地传达了兽与羊的神态，才可能带动全局，让未曾加工的石纹与肌理都有了生命，它起了点石成金的作用。川剧《秋江》中陈妙常和艄翁的表演，如果没能准确优美地表达走跳板、上小船的动作特征，又怎能使空空的舞台产生水与船的联想？在这里，“确定”是“假定”的前提，“再现”是“表现”的条件。

但是，它又必须适度，它得有所选择，要把握分寸，才不至于因走到“逼真”而阻断联想。雕塑中留下毛石，绘画中故意留下未完成性，在国画中的留白，油画中的“暗示”，都是在处理有无相生、确定假定的关系。是不是可以说，在写意的创作中，这种“适度再现”的准确与分寸是引发联想的关键。

而在更接近“逼真”或“超写实”的作品中，又如何给联想留下余地呢？从画面看，它处处精细，绝无未完成的痕迹，怎样使画意不仅停留于再现“物”的层面呢？分析这类手法的优秀作品，我们可以看到两个特点：一是十分注意整体简洁的构成，精细的局部只是这种抽象关系的组成部分。这种构成直接产生对心理的撞击。二是由极真实的刻划所表现的模糊性与多义性，从而形成一种超验的感受。从古代的弗兰切斯科、现代的怀斯和柯尔维尔的作品中都不约而同地具有这样的特点。试回想一下，怀斯的《克利斯蒂娜的天地》中地平线与画面的分割，那一片精细描绘的草地由于淡化了纵深关系，造成的只是这构成中的一个平面。而女主角的背影正体现出模糊的多义性。难怪怀斯要自称运用了抽象的手法。而若干怀斯的摹仿者只知细抠却达不到他的境界了。可见工细的技法同样可以依靠构成关系和模糊造成“空”和“无”以生发联想，达到精神性的高度。

用墙的命题所引发的“有”和“无”、“确定”与“假定”的矛盾来认识创作技巧中的若干问题是饶有趣味的。它有利于我们找到一个火种，去点燃观者心中的火。找到一块石头，去一石激起千重浪。艺术的审美效应，正是在这种连锁反应中完成。□

注释：

①冈布里奇著，《艺术与幻觉——绘画再现的心理研究》（周彦一译）178页。

②老子《道德经》，第十一章。

唐绍云 厦门大学美术系

美术观察 1998/159